

dossier

controversia.



Más allá de Bechdel: *The Good Wife*, *The Good Fight* y *Orange is the new Black*.

La imagen de la mujer en las series de televisión feministas¹

.....

Esther Marín Ramos²

Universidad de Alicante, España

esthermarinramos@gmail.com

Recibido: 19 de mayo de 2018

Aceptado: 16 de junio de 2018

Disponible en línea: 28 de junio de 2019

.....

¹ Artículo de investigación.

² Doctora en Sociología de la Cultura, Universidad de Alicante. Escribe periódicamente la crítica de cine y series de televisión desde una perspectiva de género para la revista española *Pikara Magazine*.

**Más allá de Bechdel: *The Good Wife*, *The Good Fight*
y *Orange is the new Black*.
La imagen de la mujer en las series de televisión feministas**

Resumen

El importante activismo feminista de los últimos años ha llegado a penetrar en la cultura *mainstream*, aumentando de forma notable el número de series televisivas que ofrecen una imagen innovadora de la mujer, lejos de los estereotipos tradicionales. *Orange is the new Black*, *The Good Wife* y su secuela *The Good Fight* son ejemplos de esta tendencia, que han obtenido el aplauso unánime del público y la crítica, incluida la feminista. Este artículo pretende, desde el marco de la sociología de la cultura y una perspectiva de género, observar la forma en que estas construcciones efectivamente cumplen con los preceptos feministas y dar cuenta de las contradicciones que siguen mostrando una vez conquistado el espacio narrativo desde la propia mirada de las mujeres (Mulvey, 1975).

Palabras clave: feminismo; series de TV; *mainstream*; mujer; imagen; representación

**Beyond Bechdel: *The Good Wife*, *The Good Fight*
and *Orange Is the New Black*.
The portrayal of women in feminist TV series**

Abstract

Over the past few years we have witnessed a sharp resurgence in feminist activism. Today, its influence on mainstream culture has become increasingly noticeable as more and more TV shows are offering innovative female representations steering away from traditional stereotypes. *Orange Is the New Black*, *The Good Wife* and its sequel *The Good Fight* are some examples of this trend: they have been unanimously praised by critics and viewers, including the feminist. From both a sociology of culture and a gender perspective, this article aims to examine the ways these constructions adhere to feminist principles, and to highlight how despite having reclaimed a narrative space for the female gaze, these shows continue to hold many contradictions (Mulvey, 1975).

Keywords: feminism; TV series; *mainstream*; women; image; representation

**Mais além de Bechdel: *The Good Wife*, *The Good Fight*
e *Orange is the new Black*.
A imagem da mulher nas séries de televisão feministas**

Resumo

O importante ativismo feminista dos últimos anos atingiu a cultura *mainstream*, aumentando de forma notável o número de séries televisivas que oferecem uma imagem inovadora da mulher, longe de estereótipos tradicionais. *Orange is the new Black*, *The Good Wife* e sua continuação *The Good Fight* são exemplos dessa tendência, que já obtiveram aplausos unânimes do público e a crítica, incluída a feminista. Este artigo visa, a partir do contexto da sociologia da cultura e uma perspectiva de género, observar a forma como essas construções efetivamente atendem os preceitos feministas e dão conta das contradições que continuam a mostrar uma vez conquistado o espaço narrativo desde o próprio olhar das mulheres (Mulvey, 1975).

Palavras-chave: feminismo; séries de TV; *mainstream*; mulher; imagem; representação

Introducción

El fenómeno de las series de TV

El fenómeno de las series televisivas ha venido a devolver la cualidad hipnótica y adictiva que suscitó la televisión en sus orígenes, tras décadas de permanecer completamente deslegitimada y rendida al contenido seguro. El riesgo, la innovación y la originalidad caracterizan ahora productos de excelente factura que están acaparando la atención del público y la crítica. El surgimiento de nuevas plataformas de video cuya implantación ha resultado tan rápida como exitosa a nivel internacional, refuerza esta tendencia y ha propiciado que el mayor talento del mundo de la ficción se encuentre, en la actualidad, concentrado especialmente en este ámbito.

Aunque excede los límites de este artículo profundizar en las razones de este fenómeno y su relación con la crisis actual, así como con la cultura Web 2.0, podemos esbozar algunas de sus causas más decisorias: no en vano las productoras se han volcado a este modelo de ficción, de producción a demanda (la inversión de la temporada queda supeditada al éxito o no del episodio piloto), que permite arriesgar más en los contenidos a un menor coste que el cine. Su capacidad para reflejar un alto nivel de dinamismo respecto a los roles (Menéndez Menéndez, I., 2008, p. 63), su alto poder de identificación y su flexibilidad frente a la opinión de las audiencias (Igartua y Muñoz-Muriel, 2008), se unen a la fidelidad que proporcionan a los espectadores de una sociedad afectada por la vertiginosa velocidad de los cambios y la incertidumbre que estos conllevan, especialmente acuciante en la actual coyuntura de crisis mundial. En definitiva, la naturaleza de esta manifestación de la cultura ha permitido popularizar una narrativa ficcional de alta calidad, que es capaz de confrontar lo instituido y ofrecer interesantes propuestas para paliar las contradicciones y falencias sociales, un tema que ya he planteado anteriormente (Marín Ramos, 2016; 2018). Por todo ello, estos

reyes del *mainstream* se han convertido en una herramienta imprescindible para analizar no solo la forma en que reproducen lo instituido, sino también cómo dan cuenta de los sueños y deseos de la sociedad instituyente (Castoriadis, 1975/1993).

El feminismo *mainstream*

Esta plasticidad frente a lo diferente y heterodoxo que ha adquirido la *pop culture*, ha caído como miel sobre hojuelas para el fortalecimiento del movimiento feminista que venimos observando en estos últimos años³ y que ha diluido ese “atardecer” presagiado por Ángela McRobbie (2009) hace una década. La participación de las redes sociales en el calado del discurso feminista ha resultado decisiva hasta el punto de que la directora del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, Asunción Bernárdez, ha señalado que “el cambio más espectacular que ha vivido el feminismo entre 2000 y 2015 es el de las formas de comunicación” (Yanque, 2015).

En efecto, las nuevas tecnologías han permitido romper con el sesgo de género de la información institucionalizada, aumentar la participación y la diversidad de la mirada social, poner en conexión a las mujeres como colectivo y promover una alta difusión del activismo y sus estrategias. A los nuevos medios de comunicación y la estela de los movimientos antisistema iniciados por el 15-M en España⁴ o la Primavera Árabe, hay que añadir el importante papel en la promoción del feminismo que vienen desempeñando campañas como “Ni una menos” iniciada en Argentina contra los feminicidios, “Me too” contra el acoso a las mujeres o “He for She”, lideradas estas últimas por jóvenes

³ El paro del 8 de marzo iniciado por las mujeres argentinas fue seguido en 2018 por más de cuarenta países, a lo que se añaden campañas de repercusión internacional como #NiUnaMenos o #Metoo, que dan cuenta de la denominada por la prensa internacional como nueva “ola feminista” de las mujeres que han decidido romper su silencio (*Clarín*, 26 de enero de 2018; *Time*, diciembre de 2018).

⁴ Movimiento ciudadano surgido en España el 15 de mayo de 2011 que reclamaba una mejora del sistema democrático, abolir el dominio de los bancos y las corporaciones y una auténtica división de poderes entre otras medidas. Otros movimientos de indignados surgieron de su influencia, como Occupy Wall Street en Nueva York, YoSoy132 en México o Nuit Debout en Francia.

actrices que han puesto al servicio de la causa feminista su fama internacional. Ellas han sido promotoras decisivas del movimiento feminista de los últimos años, a través tanto de sus discursos y acciones como de los papeles que interpretan, convirtiéndose en las mejores intermediarias entre las teorías y las prácticas sociales de las mujeres reales. Todos estos factores han provocado algo inédito hasta la fecha: que, si bien sigue pesando un prejuicio negativo sobre el concepto de feminismo (mal entendido como una versión inversa del machismo), en los últimos años haya comenzado a considerarse como etiqueta de modernidad y requisito esencial de los productos culturales más consumidos.

El feminismo: entre la teoría y la práctica

Para llevar a cabo este análisis de género es necesario precisar que el feminismo es un movimiento social y político que desde el siglo XVIII ha manifestado un activismo muy intenso, acompañado por el desarrollo de múltiples teorías y conceptos encaminados al logro de la igualdad de derechos y a la denuncia de la opresión de las mujeres. El feminismo es teoría y práctica, acción colectiva y experiencia individual (Bernárdez, 2015). Y es importante resaltar este punto en relación al análisis de la ficción audiovisual, porque para que una serie sea considerada feminista no tiene que tratar literal o directamente sobre el movimiento o el activismo colectivo. Es intrínseco a la ficción convertir lo abstracto en particular, contar lo ideológico a través de elementos concretos del relato fácilmente identificables y no al contrario. Películas como *El graduado* (Nichols, 1967) o *Dos hombres y un destino* (Hill, 1969) se convirtieron a finales de los setenta en el emblema revolucionario de toda una generación y trasladaron a la gran pantalla la rebeldía hacia lo instituido y la protesta juvenil que se estaba gestando en las calles sin llevar a cabo una declaración panfletaria de ello ni tratar el tema directamente (o precisamente por eso mismo).

El feminismo es un movimiento heterogéneo y diverso, cuyas ideas y acciones no es posible reducir a esta introducción. Para llevar a cabo el análisis se ha acudido a las líneas principales abordadas por la teoría crítica: desde Simone de Beauvoir (1949/1998), hasta las aportaciones que, a partir de los ochenta, realizaron los feminismos postcolonialistas y, más tarde, la tercera ola y el feminismo interseccional, que hacen causa común con las diferentes formas de opresión y amplían el foco de atención a la diversidad de modelos de mujeres con independencia de su condición social, étnica, cultural, religiosa o sexual.

Es necesario advertir también que mientras convivamos en un contexto patriarcal, por mucho que la cultura *maistream* recoja los deseos contenidos en el actual repunte del movimiento feminista, estos difícilmente dejarán de reflejar contradicciones en mayor o menor grado como veremos a continuación. Hay que reconocer a este respecto que sigue estando pendiente la realización de un profundo estudio de la relación entre la cultura popular o mediática y el feminismo (Bernárdez, 2017, p. 318) y que la propia crítica feminista se encuentra escindida entre aquella que persiste en tematizar de forma negativa toda la cultura popular y aquella otra que se ha centrado en los últimos tiempos a ensalzar la capacidad “liberadora” y “empoderadora” de determinados productos. En este sentido señalamos lo heterogénea que puede resultar la crítica feminista cuando se manifiesta escéptica ante el alarde actual de la representación *empoderada* de la mujer en cuanto que relativiza la discriminación existente (Bernárdez, 2015, pp. 41-42) o sirve a una estrategia mercantilista (Baxter, 2015, pp. 56), y a la vez desconfía de la “atractiva vulnerabilidad” evidenciada por otros modelos femeninos (véase el análisis de Ángela McRobbie sobre *Bridget Jones*, 2009).

Por eso es necesario que la investigación vaya profundizando cada vez más agudamente en los discursos e imágenes que propaga la cultura popular, no solo para restringir las diferencias halladas respecto a la teoría, sino para que, a su vez, esta última se enriquezca de la capacidad que tiene la ficción de servir como

mesa de pruebas de las líneas teorizadas, advertir de sus vacíos o posibles incongruencias en la línea que advierte Catherine Lumby (2014).

Dicho esto, es evidente que la definición actual del feminismo quedaría incompleta si no se tiene en cuenta la interpretación que la cultura popular hace de él a través de la ficción. La intención de este artículo, en consecuencia, es la de considerar la capacidad que esta tiene no solo de reflejar y contribuir en la construcción de los estereotipos de género (Lauretis, 1984/1992, p. 54), sino también de acercarnos a esa dimensión crucial que no estamos listos para confrontar en nuestra propia realidad (Žižek, 2006) y, al hacerlo, sirva para avanzar y ayudar a la emancipación de la mujer, tanto en la práctica como en la teoría.

De las series posfeministas de los 90 hasta hoy

Durante la década de los noventa irrumpieron las primeras series televisivas de éxito que comenzaban a disenter acerca de los estereotipos de género tradicionales. *Ally McBeal* (David E. Kelley, 1997-2002) o *Sexo en Nueva York* (Darren Star, 1998-2004) estaban protagonizadas por mujeres que además de ser independientes, reconocidas profesionalmente y de vivir su sexualidad de forma libre y autónoma, también son capaces de convertir su singular subjetividad (incluidas sus imperfecciones) en un motivo que valorar y amar de sí mismas. Centradas en el marco de unos logros sociales ya aparentemente conquistados, estas series, sin embargo, dejaban de lado tratar otros aspectos conflictivos que persisten en la dinámica social de la distribución de poder entre los sexos (ni el sesgo salarial, ni el acoso sexual, por ejemplo, formaban parte relevante de los temas con los que debían enfrentarse). Por el contrario, sus protagonistas se mostraban más preocupadas por todo aquello que su ascenso profesional había debilitado y desvelaban una nostalgia hacia ciertos valores de la feminidad tradicional (romanticismo, pareja, maternidad, matrimonio, culto a la estética, trabajo doméstico, etc.).

Como indica Chicharro (2013) al pronunciarse sobre estas series de los noventa: “La figura del varón es mostrada como indispensable para la realización y el equilibrio femenino y, por extensión, responsable de una gran cantidad de insatisfacciones y expectativas no cubiertas” (p. 18).

Esta nostalgia por seguir siendo el objeto de deseo de un hombre, se combinaba en un *puzzle* maximalista y complejo con el alarde de su inserción en la dinámica capitalista (volcada en el trabajo) y sus valores asociados (hedonismo, consumismo e individualismo). Todo ello terminaba por ofrecer la imagen de una mujer que pese a mostrar importantes cambios, parecía confabular con el sistema imperante en algunos aspectos y alejarse del ideal transgresor feminista.

La crítica feminista situó estas series, junto a la mayor parte de los productos *mainstream* protagonizados por mujeres hasta hace unos años,⁵ bajo el término postfeministas, pues incluso observó en sus contradicciones una forma velada de socavar los logros del feminismo obtenidos décadas anteriores: “I propose that through an array of machinations, elements of contemporary popular culture are perniciously effective in regard to this undoing of feminism, while simultaneously appearing to be engaging in a well-informed and even well-intended response to feminism” (McRobbie, 2009, p. 11).⁶

Sin embargo, en la actualidad, el dinamismo de las plataformas *mainstream*, como decíamos, está permitiendo unos márgenes de riesgo a los que no estábamos acostumbrados en la televisión y la representación de la mujer se ha beneficiado de él, pues se ha optado por modelos más diversos, innovadores y acordes a la crítica feminista.

⁵ *Mujeres desesperadas* (Cherry, 2004-2012), *Anatomía de Grey* (Rhimes, 2005-2018) recibieron el mismo tratamiento, incluso la actual *Outlander* (Moore, 2014-2017) como señalan Bernárdez y Moreno (2017).

⁶ “Mi propuesta es que, los productos de la cultura popular contemporánea, mediante una variedad de manipulaciones formales, son perniciosamente efectivos a la hora de mostrar una reacción negativa frente al feminismo, mientras que, al mismo tiempo, ofrecen una imagen comprometida con la necesidad de elaborar representaciones bienintencionadas del mismo” (traducción mía).

Investigación y método de análisis

Las series seleccionadas para su análisis en este artículo son *The Good Wife* (2009-2016) y *The Good Fight* (2017-2019) de Michelle y Robert King y *Orange is the new Black* (Jenji Leslie Kohan, 2013-2019). El principal objetivo de la exploración es analizar la imagen de la mujer que reproducen, con el fin de comprobar en qué medida se adscriben al objetivo feminista. La hipótesis de partida es que estas series, si bien cumplen con la mayoría de los preceptos aportados por la crítica feminista, incurren en nuevas contradicciones respecto a las ya desveladas en el giro pos-feminista de los noventa. Para demostrar esta hipótesis y llevar a cabo el objetivo propuesto, usaremos, como hemos indicado, las herramientas analíticas que nos proporciona la teoría del género, es decir, todo el corpus teórico multidisciplinar que se ha desarrollado desde mediados del siglo XX en torno al pensamiento feminista. A él pertenecen categorías que utilizaremos, como género, patriarcado, sexismo, machismo, heterodesignación o sororidad. Otros de los conceptos usados por la crítica feminista proceden del materialismo histórico (poder, opresión...), de la semiótica (discurso, significado, símbolo...) y del psicoanálisis (idealización, represión, voyeurismo...).

Por otro lado, siguiendo el texto clásico de Sandra Harding (1987), distinguimos como característico del método feminista, en primer lugar, contar con el enfoque de las mujeres, en plural, atendiendo a sus diferencias sociales, culturales, étnicas o de orientación sexual; en segundo lugar, la investigación debe tener como fin ayudar a que las mujeres se emancipen y contribuir al desarrollo social en condiciones de justicia e igualdad; y por último, es necesario romper la estructura de poder del sujeto investigador sobre el objeto investigado, y que la mujer sea la que investigue sobre sí misma o las mujeres.

Para examinar la representación que se hace de las mujeres en estas series, además, hemos incorporando las preocupaciones sobre la mirada y la simplificación de los roles de las principales

referencias del feminismo en el análisis de la ficción audiovisual como el enfoque psicoanalista de Laura Mulvey (1975), el postcolonialista de Ann Kaplan (1983) y el semiótico de Lauretis (1984/1992); además se ha tenido en cuenta especialmente la crítica que sobre las series denominadas postfeministas han desarrollado autoras como Faludi (1991) o McRobbie (2009) entre otras, y se ha echado mano de recursos que se consideran mayormente consensuados tanto en la cultura popular como en la teoría especializada del movimiento feminista como el test de Alison Bechdel-Wallace (1985).⁷

El precio de ser “buena”: *The Good Wife* y *The Good Fight*

Las dos series creadas por el matrimonio King, tanto *The Good Fight* (2017) como su antecesora *The Good Wife* (2008-2016)⁸ son protagonizadas por mujeres poderosas que, a través de su profesión de abogadas, tienen capacidad de influir directamente en los conflictos de mayor transcendencia de la actualidad norteamericana. Desde el ícono más sagrado del *establishment* norteamericano, la Constitución, la serie lleva a cabo una incisiva crítica a la realidad política y social de Estados Unidos en la última década. La conciencia de género aparece signficada (especialmente en *TGF*), en el apoyo solidario entre las protagonistas, que funciona a modo de límite ético frente a la alta competitividad laboral de las ambiciosas profesionales que persiguen ganar pleitos y ser reconocidas por ello. La lucha de la mujer por romper el techo de cristal y el sesgo salarial que las separa de sus compañeros de profesión es una de las más destacadas aportaciones feministas de la serie, pero quizá la más singular es la de visibilizar la forma en que una mujer (en *TGW*,

⁷ A pesar de que esta técnica se propuso desde la militancia feminista y no desde la académica, ha sido incorporada al monto de herramientas que esta última utiliza para el análisis de la ficción audiovisual. Sus requisitos contemplan que en la obra deban aparecer al menos dos personajes femeninos con nombre propio, que en algún momento de la obra esos dos personajes femeninos mantengan una conversación y que esta no verse sobre un hombre.

⁸ Usaré a partir de ahora las abreviaturas *TGW*, para referirme a *The Good Wife*, y *TGF*, para *The Good Fight*.

Alicia Florrick, y en *TGF*, Maia Rindell) puede verse perjudicada profesional y personalmente por su participación pasiva en las prácticas de corrupción política y económica de los hombres de su propio entorno familiar. En este sentido, se ofrece una imagen positiva de las mujeres que adquieren una independencia laboral y afrontan con arrojo las adversidades de la selva cotidiana en pro de su prestigio profesional. La ambición y la independencia no son castigadas (Faludi, 1991), sino premiadas por la realización y satisfacción personal que implica la superación de no pocos obstáculos.

Una imagen profesional intachable

Ambas series se distinguen por representar un perfil exclusivamente profesional, de manera que los temas privados o personales solo son abordados en la medida en que trascienden a las “altas esferas”, sin duda con el objetivo de romper la imagen de la mujer encasillada en el ámbito íntimo o ensimismada en el romance (McRobie, 2009). Pero esta apuesta forzada por superar viejos clichés ha dejado en evidencia vacíos imperdonables como que el tema del acoso y abuso sexual a la mujer (tan común en el lugar de trabajo y los tribunales) no haya sido abordado a lo largo de las siete temporadas de *TGW* y haya habido que esperar hasta el desvelamiento del escándalo Weinstein (2017), para que sea tratado en la segunda temporada de *TGF*, según se ha confirmado a la prensa (*Variety*, 6 de enero de 2018).

Por otro lado, si bien *TGF* muestra una mayor preocupación que su precuela por ofrecer una imagen más diversa de sus protagonistas femeninas en la línea de los feminismos de tercera ola (Maia Rindell es lesbiana, Lucca Quinn es negra y Diane Lockhart una mujer madura), la imagen de las principales mujeres de estas dos series sigue un patrón común: todas pertenecen a una burguesía acomodada y son mujeres bellas de cuidadísima apariencia: figuras delgadas, amplísimo vestuario, a la moda, pero de corte tradicional (vestido, medias y zapatos de tacón),

rostros perfectamente maquillados y expresión contenida, hierática, como esfinges de poder. La misma solemnidad formal en Diane Lockhart o Lucca Quinn (*TGF*), como antes en la celebrísima Alicia Florrick o en Kalinda Sharma (*TGW*): mujeres de mirada y cabello inalterable, al estilo de una Lauren Bacall, a las que sin embargo (lo que es más hiriente todavía) nunca contemplamos dedicando su tiempo a las altas exigencias de su cuidado estético. Las impecables abogadas de los King no aparecen en ningún momento yendo de compras, ni al gimnasio, ni al centro de estética, ni cuidando de su alimentación o su descanso. De hecho, en el ritmo despiadado que impone el trabajo de las abogadas, no hay apenas cabida para nada más (salpicado de algunas escenas de romance al final de la jornada) y la forma en la que consiguen mantener su cuidadísima apariencia queda sujeta al más absoluto misterio.

El discurso de ambas series se pliega al objetivo de promocionar la profesionalidad de las mujeres, una cuestión que es abordada con tanta seriedad que llega a incurrir en el desprecio de visibilizar cualquier rastro de la actividad alternativa necesaria para mantener los elevados niveles de exigencia profesionales y estéticos. El mensaje implícito entonces es el de la necesidad de ocultar todo rasgo de labor que no conceda prestigio, por muy necesaria que esta sea. Y es necesario considerar hasta qué punto esta estrategia que opera a favor del empoderamiento femenino, acaba haciéndolo en sentido opuesto a los objetivos feministas, pues conlleva no solo la imitación de patrones patriarcalistas, sino también una sobreexigencia imposible de llevar a cabo en la realidad y por tanto una forma de opresión.

Esta imagen ideal de mujer poderosa repercute de igual manera en el llamativo trato que reciben las demostraciones afectivas, tradicionalmente motivo de menosprecio hacia la mujer en el competitivo ámbito laboral y que, en consecuencia, han desaparecido casi de forma absoluta de la serie con excepción de alguna lágrima en momentos puntuales que nos recuerdan la naturaleza humana de las abogadas. Ni en las situaciones más

dramáticas a las que se enfrentan las protagonistas de estas dos series las vemos perder el control. Por el contrario, deben mantenerse invariablemente proactivas y esconder sus debilidades. Como le aconseja Lucca a Maia Rindell en el primer episodio de *TGF* cuando esta última se refugia en los baños para desahogarse de la presión: “No permitas que te vean llorar. Tendrás que endurecerte, ignorar los comentarios. Debes agachar la cabeza y seguir trabajando ¿has empezado hace poco? El trabajo te ayudará. No les des la satisfacción de ver que sufres, mantente firme y todo pasará” (38’:12”- 38’:27”).

Líderes integradas

La representación del feminismo en estas dos series no solo es sesgada porque visibiliza exclusivamente las diatribas de las mujeres profesionales que se encuentran más cercanas al poder, sino porque promociona un modelo de empoderamiento femenino “de escaparate” o apariencia que parece obrar más al servicio de mantener las despiadadas exigencias del sistema imperante (Riordan, 2001, pp. 280-282), que de la propia mujer.

De esta manera, las explosiones con las que nos seduce la *intro* de *TGF* antes de comenzar cada capítulo: objetos que son signos del *status quo* imperante saltando por los aires (un mazo de juez, el texto de la Constitución, una mesa de despacho, un ordenador, los teléfonos, pero también un zapato de tacón de aguja y un hermoso jarrón de flores), no acaban por significar algo distinto a lo que ya vimos en *TGW* aunque parezcan prometer una auténtica revolución del modo de vida presentado en aquella. En realidad, la cabecera de *TGF*, cuyo primer episodio comienza con una Diane Lockhart contemplando anonadada el juramento de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos, actúa como una bella metáfora de la decepción que el modelo de mujer protagonista de estas series (burguesas, profesionales y feministas), han experimentado tras el ascenso al más sagrado cargo de su país de un hombre que se enorgullece de pasar por encima

de todos los discursos sobre la igualdad, haciendo tambalear los progresos sociales conseguidos hasta ahora. Y se reduce por tanto a representar la alegoría de un inmaculado mundo basado en el orden de la norma que se hace añicos.

La cuestión que cabe hacerse es si este modelo de mujer, aparente e idealmente intachable,⁹ modelo de pureza de la clase profesional, que tan bien ha aprendido las lecciones de un sistema basado, por encima de cualquier otra cosa, en el trabajo y la producción, es importante para el avance del feminismo y con él de la sociedad.

Las virtudes y los límites de la metáfora carcelaria: *Orange is the new Black*¹⁰ (2013)

La serie basada en el best-seller autobiográfico *Orange Is The New Black: My Year In A Women's Prison* (Kerman, 2010) narra la experiencia real entre rejas de Piper Kerman. A partir de esta obra, Jenji Kohan (creadora también de la serie *Weeds*, 2005-2012, muy interesante también desde la perspectiva feminista) ha elaborado una trama a medio camino entre la comedia y el drama que en la actualidad ya cuenta con seis temporadas y en las que relata la vida de reclusas de muy diferente condición.

El marco carcelario sirve a *OITNB* para tratar el tema de género como metáfora distópica de una sociedad en la que las mujeres viven oprimidas por un sistema dominante que merma sus libertades. Este escenario impuesto del que no pueden salir, también sirve a la trama para desarrollar exhaustivamente la complejidad y diversidad (personal y social) de las mujeres aunadas bajo un común opresor, como defienden los feminismos poscolonialistas.

⁹ Porque el argumento de *TGF* vuelve a insistir, ahora en la época de la post-verdad, todavía con más ahínco, de manera más purista (han desaparecido los personajes de moralidad cuestionable, como Kalinda Sharma y Eli Gold que aparecían en *TGW*), sobre el reclamo de la ley como reducto de cordura, como única esperanza sobre la que apaciguar el temor de ver tambalearse todos los progresos sociales conseguidos hasta ahora.

¹⁰ En adelante, se utilizará la abreviatura *OITNB* para referirse a esta serie.

Mujeres de diferente cultura, raza, condición social y sexual, con subjetividades muy distintas, resuelven entre ellas mismas las categorías de lo femenino y lo masculino, mostrando una representación más ambigua y dinámica del género y sus estereotipos, en la línea de Judith Butler (2006).

Su argumento principal se centra en la forma en que las mujeres aprenden a sobrevivir a un confinamiento en el que están expuestas además a todo tipo de abusos, y su principal reto será el de conseguir hacer causa común y protegerse entre ellas a pesar de sus diferencias. Por eso, una de las más encomiables aportaciones al feminismo de *OITNB* es la de visualizar la creación de estructuras sororas (Lagarde, 2012) que sirven de apoyo entre la gran diversidad de presidiarias, lo que ha sido especialmente alabado por trabajos como el de Jarava y Plaza (2017, p. 8).

Sin embargo, el marco ficcional que, por un lado, permite a *OITNB* aplicar los preceptos feministas con relativa comodidad, por otro, reduce la expresión de una realidad más compleja. En el contexto carcelario, los hombres no constituyen una opción relacional, sino que ocupan exclusivamente el rol de quien mantiene a las mujeres en cautividad (en la medida en que piensan, ejecutan, permiten o son cómplices de ellas), ya sea de forma directa (los carceleros), o indirecta (el sistema social, educativo y los hombres de sus vidas, que narra la intrahistoria excarcelaria de cada una de las reclusas). La representación simbólica que ofrece la serie no permite romper la estructura de opresión; no posibilita ninguna fisura a través de la cual desarticularla, mostrando como un hecho incontestable no solo que esa es la realidad general en la que viven las mujeres, sino que no hay manera de salir de ella.

La preocupación de las presidiarias es la de sortear, defenderse o soportar la posición de exclusión y castigo en la que se encuentran, y ninguna otra. El reclamo feminista de representar a las mujeres ajenas al desvelo por el otro-hombre (McRobie, 2009; Bechdel, 1986) ha sido llevado a su máxima expresión, y las

reclusas no tienen que confrontar las contradicciones o conflictos que se plantean a las mujeres que, sin convertirse en objetos de deseo de los hombres, quieren tenerlos en cuenta como algo más que villanos o cómplices de estos. Y desde esta simplificación de la representación no solo del hombre, sino también a este respecto de la mujer, la serie ignora una de las dinámicas de género más complicadas, que es también una de las más comunes en la vida real (Illouz, 2012). Se protege de ella tras los barrotes de una cárcel de mujeres en la que la totalidad de los preceptos de la lucha feminista se mantienen correctamente a salvo.

De esta manera, una de las contribuciones feministas más interesantes de esta serie, que es la de visibilizar a la mujer socialmente oprimida por el sistema patriarcal, se convierte también en su principal debilidad: la de eludir en cambio todo aquello que acontece cuando necesitamos poner en cuestión la dicotomía opresor (hombre)/ oprimido (mujer), en especial en nuestras relaciones personales, ámbito potencialmente de mayor plasticidad que el sistema dominante.

En esta misma línea, otra de las virtudes de esta serie, que es la de dar cuenta de la amplia y compleja subjetividad de las mujeres –la cual ha permanecido tradicionalmente oculta tras los simplificadores barrotes del patriarcado–, al estar circunscrita a ese eje de opresión connotado por la institución penitenciaria, puede interpretarse como una respuesta o fruto de aquel. De manera que la ambigüedad tanto de la orientación sexual como de la identidad de género expuesta parecería estar provocada o potenciada por un sistema que no permite que confiemos más que en nosotras mismas y, en última instancia, por unos hombres con los que no podemos contar.

Aparentar el poder

En cuanto a la representación del poder, en el caso de la serie *OITNB* podemos llegar a las mismas conclusiones que en *TGW* y

TGF, a pesar de abordar una realidad completamente opuesta. Enfocada en el lado contrario al del poder instituido, en el rol de las mujeres como víctimas, *OITNB* no tiene la necesidad de ocultar ningún aspecto de la realidad de las reclusas. Todo lo cotidiano es importante para la trama y el trabajo se contempla simplemente como una tarea obligada que apenas cobra relevancia o espacio en la historia. Sin embargo, el aspecto que más contribuye a la construcción de la identidad de las reclusas y que, por ende, facilita su supervivencia en la cárcel, es la consecución de poder y respeto en la comunidad de mujeres, un poder que las presidiarias, como las abogadas de *TGW*, han aprendido a aparentar aunque no lo tengan. Como puede verse en el consejo que la veterana “Red”, Galina Reznikov, da a la novata Piper Chapman en el segundo episodio de la cuarta temporada:

Red: ¿Has visto alguna vez al presidente ir a algún sitio sin policía armada y un montón de marines de traje? No. Porque sin ellos no es más que un “tirrillas”, como tú.

Chapman: ¿Dices que tengo que rodearme de un aura mística?

Red: Tienes que convencerles de que eres más fuerte de lo que eres. (24':02"/24':28")

El concepto que tienen del poder las reclusas de Litchfield, se origina, como el de las aburguesadas abogadas de *TGW* o *TGF*, en los referentes de su cultura (generalmente masculinos), que adquieren a lo largo de su experiencia; mirándose en ellos, aprenden a desarrollarlo. La representación que se realiza en estas series de la capacidad que tienen las mujeres de aprender a aparentar una fortaleza y un poder, aunque no lo tengan, se concibe como una estrategia que les permite sobrevivir en el ámbito en el que se desarrollan (la cárcel o el lugar de trabajo). La misma habilidad que opera en las manifestaciones empoderadas de las “celebrities” que son frecuentemente denostadas por la crítica feminista (Fernández Hernández, 2017).

Conclusiones

Con base en el análisis realizado es posible confirmar la hipótesis de partida, a saber, que incluso estas producciones aparentemente bien construidas desde la perspectiva feminista incurren en contradicciones respecto al objetivo de servir a la emancipación de la mujer. En cierta parte, las razones de ello pueden encontrarse en la imposibilidad de desprenderse de ciertos patrones sexistas que dominan nuestra cultura, pero en otra, es precisamente la propia intencionalidad feminista lo que ha conducido a una representación idealizada de las mujeres que acaba operando en contra del fin que se persigue.

Las tres series analizadas cumplen con casi la totalidad de requisitos que hasta el momento han sido explicitados por la crítica feminista: están construidas desde la mirada de mujeres que se narran a sí mismas y a sus deseos, constituyéndose en buenos exponentes de la conquista de un espacio narrativo tradicionalmente dominado por el varón (Doane, 1982/1990), en el que la mujer ha sido tradicionalmente reducida a ser heterodesignada por los hombres, como ya señaló Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949/1998). En consecuencia, dan visibilidad a las mujeres como centro de la acción (no circulando en torno a ella), pero sin incurrir en la imagen esquizoide de lo femenino que ha dominado en la tradición artística (Evas o Marías/perversas o santas) ni en la espectacularización de sus cuerpos ofrecida por la mirada voyeurística del hombre (Mulvey, 1975); la mujer representada en un rol proactivo y decisorio no sufre un castigo esencial por ello, sino que es refrendada de manera positiva (Marín Ramos, 2018, p. 136). Por otro lado, especialmente *OITNB* es un gran ejemplo de un feminismo postcolonial (Anzaldúa y Moraga, 1981; Davis, 1981/2004) e interseccional (Crenshaw, 1989), pues representa lo femenino desde la diversidad, la multiplicidad y la heterogeneidad (de raza, cultura, clase u orientación sexual) y aborda una política común de las diferencias a la vez que cuestiona el reduccionismo de la categoría o constructo “mujer”, tal y como fue señalado también por Lauretis

(1984/1992) o Butler (2006). En los tres casos, las series muestran respeto y tolerancia por los distintos tipos de ser “mujer”, evidenciando que el género responde a construcciones sociales flexibles en continuo dinamismo (ser madres o no, trabajar fuera o elegir ser ama de casa, llevar tacones o no...), en la línea de la tercera ola del feminismo acuñada por Rebeca Walker (1992). Muestran también a mujeres preocupadas por cuestiones distintas al romance o la búsqueda de “hombre ideal”, que reflejan la consciencia de un feminismo no como un logro ya conseguido, sino como una lucha cotidiana que debe ser abordada de manera sorora y colectiva. Ello con el fin de seguir reclamando cuotas básicas de dignidad y autonomía ante un contexto patriarcal que continúa siendo adverso de manera cada vez más sutil y menos detectable, adecuándose a lo advertido por Susan Faludi (1991) y Ángela McRobbie (2009) ante el giro postfeminista que comenzó a desarrollarse en occidente y que coincide con el neoliberalismo de la época de Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Las series analizadas, finalmente, cumplen también el test de Bechdel (1985) de manera muy holgada: aparecen más de dos personajes femeninos identificados con nombre propio que hablan entre sí en cada capítulo sin que la conversación se centre en un hombre.

La cuestión que se aborda en este artículo es señalar que si bien estas series recogen, como hemos detallado, la mayoría de preceptos feministas, reflejan nuevas incoherencias; por un lado, porque siguen sin poder eludir el reflejo de prácticas en las que la lucha por la igualdad de género requiere estrategias propias del patriarcado instituido, es decir, la imitación de patrones de comportamiento característicos de los hombres en la estructura patriarcal (Rich, 1980/1990): ya no la agresividad explícita de las heroínas fálicas a la que hace mención Pilar Aguilar (2004), que ha sido superada por modelos más complejos también en el cine comercial (Bernárdez, 2012; Marín Ramos, 2018, pp. 138-151), sino manifestaciones como la represión u ocultamiento de la vulnerabilidad y las emociones, la negación o imposibilidad de las relaciones amorosas heterosexuales, que se establecen como estrategias sin las cuales parece imposible sobrevivir ya sea dentro

del contexto laboral (*TGW* y *TGF*) o en el de una comunidad de mujeres presidiarias (*OTNB*).

En ambas series, como hemos podido observar, se insiste a modo instructivo (y no crítico) en la idea de que las mujeres deben ocultar a los demás sus emociones y debilidades para alcanzar un poder aparente que les permitirá sobrevivir en su contexto cotidiano. Esta exigencia, expuesta en principio de forma inocente con la intención de ayudar a las mujeres a emanciparse a través de su empoderamiento y que se deduce inexcusable para la trama, lleva incluida, sin embargo, no pocas ideas perniciosas que cuestionan de manera poderosa los objetivos del feminismo: la obligación de participar en un *modus operandi* impuesto, basado en estructuras jerárquicas, la intolerancia hacia las diferencias y la supremacía de los más fuertes sobre los más débiles, que son rasgos de un sistema patriarcal en el que la mujer ha sido discriminada históricamente; la noción de debilidad se sigue asociando a categorías como la sensibilidad, la empatía, la transparencia y/o espontaneidad emocional y no a su falta o carencia la negación de un poder esencial propio de las mujeres que se encuentra implícita en la obligación de aparentar algo que no se es; la forma en la que la búsqueda de poder y la reproducción de las mismas estructuras y dinámicas competitivas socava y contradice la noción de sororidad feminista, que queda entonces convertida en una propuesta ideológica muy poco verosímil.

Otra de las contradicciones observadas en las series tratadas en este artículo consiste en que la alternativa ficcional que se propone frente al machismo instituido muestra contextos o prácticas idealizadas que no es posible desarrollar en la cotidianidad: bien porque, como ocurre en *TGW* y *TGF*, se muestra un modelo con un nivel de exigencia e impecabilidad que elude el monto de requisitos necesarios para llegar a él, a saber, la dedicación al cuidado estético y físico del cuerpo y el atuendo, que ha sido seccionado por completo de la trama por su relación con un modelo de feminidad que, como ocurre con la vulnerabilidad, se intenta esconder. Este altísimo y estricto requerimiento que

busca operar a favor de una imagen empoderada de las mujeres, en consecuencia, no solo no sirve al objetivo de enseñar realmente la forma de llevar a cabo el ideal mostrado sino que, además, opera en sentido contrario, conformándose en una forma de opresión y autoviolencia pasiva por la imposibilidad de responder al modelo de profesional representado, ignorando paradójicamente la importante actividad en torno a la apariencia física que sin embargo este requiere. O bien, como ocurre en *OITNB*, porque la autarquía relacional de la comunidad de mujeres que se muestra o la innecesidad de negociar las relaciones con los hombres se ampara en un contexto específico de una cárcel de mujeres de la que es imposible salir. Un ambiente en el que la lucha feminista se encuentra, sí, a salvo de contradicciones, pero tampoco ayuda a resolver los principales conflictos de las mujeres bajo una opresión no tan explícita e implacable.

En conclusión, aunque las ficciones de nuestra cultura van a estar impregnadas de ciertos rasgos de machismo mientras sigamos viviendo en una sociedad machista, es necesario que, desde la crítica feminista, continuemos ahondando cada vez más y visibilizando la persistencia de algunas ideas que por su presencia sutil y casi inconsciente en las narraciones de mayor repercusión social, calan en el imaginario colectivo y contribuyen a mantener el sexismo (y el sistema que lo propaga) en nuestra sociedad; apostar de esa manera, entonces, por una investigación que realmente sirva, como indica Sandra Harding (1987) para “ayudar a que las mujeres se emancipen”, proporcionando las explicaciones que necesitan para llegar a ella.

Referencias

Aguilar, P. (2004). *¿Somos mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. Consejería de Presidencia. Instituto Asturiano de la Mujer. Recuperado de http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/old/Mat_99_IAM-U_68927.pdf

Anzaldúa, G. y Moraga, Ch. (Eds.). (1981). *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Nueva York: State University New York Press.

Baxter, A. (2015). Faux Activism in Recent Female-Empowering Advertising. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6(1). Recuperado de <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1133>

Beauvoir, S. de. (1949/1998). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

Bechdel, A. (1986). *Dykes to Watch Out For*. Nueva York: Firebrand Books.

Bernárdez Rodal, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 47, 91-112.

Bernárdez Rodal, A. (2015). *Mujeres en medios. Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.

Bernárdez Rodal, A. (2017). Cultura mediática y feminismo: identidad, política e ideología en el universo mainstream. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 317-321.

Bernárdez Rodal, A. y Moreno, I. (2017). ¿Más allá de la heroína postfeminista? *Outlander* (2014) y la cultura popular. *Oceánide*, 9. Recuperado de <http://oceanide.netne.net/articulos/art9-10.pdf>

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Studio.

Castoriadis, C. (1975/1993). La institución imaginaria de la sociedad. En E. Colombo (Coord.), *El imaginario social*. Montevideo: Nordan Comunidad.

Chicharro, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*. *Papers: revista de sociología*, 98(1), 11-31.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *The University of Chicago Legal Forum*, 140, 139-167.

Davis, A. (1981/2004). *Women, Race and Class (Mujeres, raza y clase)*. Madrid: Akal.

Doane, M. A. (1982/1990). Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator. En P. Erens (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (pp. 35-46). Bloomington: Indiana University Press.

Faludi, S. (1991). *Reacción: la guerra no declarada contra las mujeres*. Barcelona: Anagrama.

Fernández Hernández, L. (2017). El feminismo como producto mediático: la paradoja Beyoncé. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 457-474.

Harding, S. (1987). Is there a Feminist Method? En S. Harding (Ed.), *Feminism and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.

Igartua, J.J. y Muñiz-Muriel, C. (2008). Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica. *Comunicación y Sociedad*, XXI(1), 25-52.

Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Madrid: Katz.

Jarava, N. y Plaza, J. (2017). Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del postfeminismo. El caso de *Orange is the new Black*. *Océánide*, 9.

Kaplan, A. (1983). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Lagarde, M. (2012). *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*. México: Instituto de las Mujeres del Gobierno Federal de México.

Lauretis, T. de. (1984/1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

Lumby, C. (2014). "Post-postfeminism". En C. Carter, L. Steiner y L. McLaughlin (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender* (pp. 600-609). Nueva York: Routledge.

Marín Ramos, E. (2016). El valor artístico de los índices de audiencia. *Laocoonte: Revista de estética y teoría de las Artes*, 3(3), 163-175.

Marín Ramos, E. (2018). *La (re)evolución social a través del cine. Los argumentos cinematográficos en la crisis de la modernidad*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. Londres: Sage.

Menéndez Menéndez, I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

Mulvey, L. (1975). Visual and Narrative Pleasures. En *Film and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP.

Rich, R. B. (1980/1990). In the Name of Feminist Film Criticism. En P. Erens (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (pp. 268-287). Bloomington: Indiana University Press.

Riordan, E. (2001). Commodified Agents and Empowered Girls: Consuming and Producing Feminism. *Journal of Communication Inquiry*, 25(3), 279-297.

Walker, R. (1992). Becoming the Third Wave. *Ms.*, 2(4), 39-41.

Yanque, R. (2015, marzo 8). Feminismo 3.0, La nueva ola. *El Mundo*.

Žižek, S. (Guion) y Fiennes, S. (Dir.), (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [DVD]. Reino Unido: Coproducción GB-Austria-Holanda.

Cómo citar este artículo

Marín Ramos, E. (2019). Más allá de Bechdel: *The Good Wife*, *The Good Fight* y *Orange is the new Black*. La imagen de la mujer en las series de televisión feministas. *Universitas Humanística*, 87, 23-49. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.mbgw>